Steve Murphy

INTRODUCTION : VERLAINE, PARNASSIEN

Car il ne fut jamais dupe !
(Baudelaire, au sujet de Poe[1].)

Avec Verlaine, on est toujours plus ou moins dupe. Son œuvre peut souvent prendre l'apparence d'une berceuse mélancolique, volontiers sentimentale, où le lecteur se laisse charmer par une « petite musique » qui semble couler de source. On pourrait néanmoins imaginer, face aux habituels florilèges de l'œuvre, une contre-anthologie qui préfère la discordance rauque des corbeaux à l'harmonie mélodieuse des rossignols, la violence des sentiments politiques au consensus dans la douceur transhistorique, l'ironie et la blague si corrosives dans cette œuvre à la sincérité primesautière et naïve que l'on prête habituellement au poète. S'agirait-il alors de choisir « Croquis parisien » et « Sérénade » contre « Chanson d'automne » et « Crépuscule du soir mystique », ou « Birds in the Night » contre l'ariette oubliée III ? Non, certes, mais simplement de rappeler que Verlaine n'est ni atone ni monotone ; souvent il déton(n)e, et il étonne par l'extrême hétérogénéité – l'encyclopédie – des émotions suscitées. Sélectionner un Verlaine prototypique, ce serait moins, alors, pratiquer ce « filtrage de sèmes » où le regretté Michael Riffaterre voyait l'une des obligations herméneutiques imposées par la redondance, que réduire le pluriel du sens à une pure et triste stéréotypie. Verlaine aurait peut-être accordé à Poe que la mélancolie était « le plus légitime des tons poétiques », mais qu'aurait-il répondu à ceux qui confondent « le plus » avec « le seul » ?

Sainte-Beuve, essayant de défendre Baudelaire à sa manière, légitimait (mollement) l'originalité de ses sujets en se fondant sur une supposition désabu-

1. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1976, p. 321.

sée : l'auteur des *Fleurs du Mal* aurait été contraint de choisir le macabre, l'obscène et le blasphématoire, les autres territoires de la poésie lyrique supportant déjà des campements trop peuplés : explication par la démographie qui renvoyait le poète, comme on le sait, « à la pointe extrême du Kamtschatka romantique[2] ». Verlaine, après avoir semblé flatter un peu Delorme, fera très exactement le contraire, s'employant à prouver que Baudelaire avait révolutionné le traitement lyrique des thèmes que l'on avait prétendument épuisés, le splendide isolement du poète gothico-porno-satanique disparaissant devant l'image d'un poète capable même d'arracher *l'amour* aux mains des équarisseurs. Verlaine n'oublie pas pour autant les aspects les plus choquants de l'œuvre, en un mot le côté bousingot de Baudelaire (son romantisme parfois noir, sa proximité avec les Philothée O'Neddy et Pétrus Borel, avec le Gautier de *La Comédie de la mort*), d'où un autre détournement stratégique dans sa défense de Baudelaire : au lieu d'excuser « Une charogne » comme une exception, Verlaine essayera de montrer que le poème est typique de son génie, sans y cantonner pour autant celui qui déplorait dans une lettre à Nadar de passer pour « le Prince des charognes ».

Baudelaire avait beaucoup fait pour entretenir cette légende d'un poète pervers, presque vampirique. Et lorsque, commentant les possibles mobiles des fortes dissonances rythmiques dans *Les Fleurs du Mal*, Verlaine suppute le désir du poète de « contrarier un peu le lecteur, chose toujours voluptueuse », il donne une clef pour la lecture de ses propres recueils. Contrarier un peu le lecteur peut prendre la forme d'une césure qui le fait trébucher dans sa lecture cursive, l'obligeant de relire le vers et d'essayer de trouver une manière d'éviter la discordance. Aujourd'hui, le lecteur a tendance à passer à travers ces paysages rythmiques sans la moindre inquiétude : puisqu'il ne sent pas la concordance, la justesse des vers, pourquoi percevrait-il ces dissonances ou écarts par rapport aux conventions ? À l'époque, la provocation d'émotions – toute la palette allant de l'intense tristesse à l'indignation morale, au dégoût, à l'hilarité – était assurée en partie par ces signaux, par un essaim de discordances que le lecteur allait essayer d'éviter, sans pouvoir y parvenir vraiment, tant ses horizons d'attente rythmique jouaient un rôle central dans sa lecture de la poésie.

D'où les questions, conjointes en réalité mais souvent disjointes dans le discours critique, de Baudelaire et du Parnasse. L'émergence de Verlaine est incompréhensible sans l'éclairage de la crise du lyrisme romantique, évidente depuis déjà une bonne dizaine d'années au moment de la publication des

2. Dans « Des prochaines élections de l'Académie », voir André Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des* Fleurs du Mal *(1855-1905)*, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2007, p. 347.

Fleurs du Mal en 1857. Dans la préface aux *Poèmes antiques*, Leconte de Lisle avait proclamé dès 1852 l'état moribond du romantisme, la « lassitude » d'un public devant l'abus du « thème personnel ». Le lyrisme aurait été pris dans deux pièges symétriques, celui de la prostitution par la confession autobiographique de sentiments qui auraient dû être cachés, celui du cabotinage et du mensonge, l'histrion poétique s'inventant une vie en tous points fictive. Entre la complaisance impudique et l'abus de confiance, Leconte de Lisle ne semblait envisager d'autre solution que l'étude et le retour aux sources vives de la poésie antique (grecque, indienne, scandinave…). Contre la passion, l'impassibilité. Et justement, on définira communément le Parnasse en ces termes, ce qui explique que Leconte de Lisle ait pu rester au cœur des définitions de ce mouvement aux contours en réalité très flous et, malgré tout, réfractaires à la définition.

Verlaine fera partie de l'équipe de poètes qui, après l'interdiction de la *Revue du Progrès* de leur ami Louis-Xavier de Ricard, récidivera d'une manière paradoxale avec la nouvelle revue de ce dernier, *L'Art*, revue qui affichait des revendications très différentes de celles du *Progrès*. L'Art pour l'Art a-t-il remplacé l'art pour le progrès et le ralliement à Leconte de Lisle et Gautier l'adhésion à une poésie du combat telle que la préconisait Hugo dans sa préface de *William Shakespeare* et dans *Les Châtiments* ? Ce qui est sûr, c'est que la bande de poètes de *L'Art* semblera donner dans ses ferventes défenses de l'art pur une première manifestation parfaite de ce Parnasse défini par un certain nombre de conditions nécessaires et suffisantes : l'attention scrupuleuse portée aux propriétés formelles du poème allant de pair avec la méfiance devant l'idée même de l'inspiration ; l'impassibilité (refus du sentimental et de l'autobiographique) ; l'apolitisme et le culte unique de l'Art ; une prédilection pour les sujets historiques et descriptifs. Les jeunes poètes ont délibérément *exagéré*, comme le reconnaîtra jovialement le Verlaine des décennies suivantes, pour s'attaquer au *Débraillé* de milliers de poètes lyriques qui, tels des gobe-mouches (pour reprendre une métaphore de Baudelaire), avalaient sans réflexion les notions d'Inspiration et de spontanéité créatrice portées par Lamartine et surtout par Musset qui restaient au cœur de l'image projetée au public de ce que devait être le génie poétique. Telle est la duperie dénoncée par l'essai consacré à Baudelaire :

> « Une autre guitare qu'il serait temps aussi de reléguer parmi les vieilles lunes et qui, non moins bête, et plus pernicieuse, en ce sens, qu'un peu de vanité puérile s'en mêlant, elle fait des dupes jusque chez les poètes, c'est l'Inspiration… »

On conclut un peu trop vite, d'autant que Verlaine a lui-même conforté cette supposition, que, dans les *Poëmes saturniens*, une influence parnas-

sienne encombrante côtoie une série de poèmes réellement originaux, s'arrachant comme par miracle à cette innutrition. Pourtant, le modèle baudelairien se trouve au cœur des « Paysages tristes » où Verlaine situera l'un des épicentres de son originalité saturnienne, et il le sait bien. Avec sa référence au titre baudelairien « Crépuscule du soir », son allusion aux « fleurs maladives » de la dédicace à Gautier des *Fleurs du Mal*, avec ses dahlias et tulipes provenant du stock botanique de l'« Invitation au voyage » en prose et sa forme apparentée, de loin, au pantoum d'« Harmonie du soir », « Crépuscule du soir mystique » exhibe la jubilation d'un amateur de Baudelaire qui sait qu'il peut se servir de la méthode de création baudelairienne pour trouver sa propre voix. Il fera donc partie de cette « École Baudelaire » dont le mentor bien involontaire a constaté les exagérations puériles… en évoquant précisément l'essai que lui avait consacré Verlaine.

Comme Poe, dans « The Philosophy of Composition », essai importé, sous la forme de « La Genèse d'un poème », par Baudelaire, comme Baudelaire aussi, Verlaine allait à l'encontre des théories expressives les plus habituelles du romantisme lyrique pour prêcher la composition lucide contre la frénésie, la facture soignée contre la facilité. Il ne s'agissait pas plus pour lui que pour Poe ou Baudelaire d'évacuer réellement les aspects non rationnels de la créativité (ils croyaient tous à quelque chose que l'on peut appeler l'Inspiration), mais ces derniers voulaient réagir contre tout ce qui avait plombé la poésie lyrique de l'époque, en apportant des antidotes. Mais si les Parnassiens ont pu être traités de « Formistes » et surtout d'« Impassibles », comme une véritable école anti-romantique, dont les représentants les plus purs seraient, outre Leconte de Lisle, Heredia, Dierx et France, on oublie trop souvent une évidence martelée par Ricard, par le fondateur du *Parnasse contemporain* Catulle Mendès, et aussi par Verlaine : le *Parnasse contemporain* n'avait pas en soi de doctrine, ni de chef, mais un certain nombre de maîtres : Leconte de Lisle, Gautier, Banville, mais aussi, pour beaucoup d'entre eux, Baudelaire et Hugo. Comment imaginer que Gautier et Banville auraient joué un tel rôle dans un mouvement franchement anti-romantique, eux qui n'avaient jamais rompu avec le romantisme et qui n'avaient jamais cessé d'admirer Hugo ? Si certains se ralliaient à la mode de l'impassibilité, bien d'autres aspiraient à aboutir à une nouvelle année 1830, à redonner au romantisme son souffle perdu.

L'idée d'un Verlaine *bêtement* parnassien, c'est-à-dire parnassien dans l'idée abêtie que le cliché monochrome a retenue de ce mouvement en vérité multicolore, s'est incarnée en particulier dans la méconnaissance de la portée pragmatique contemporaine des métapoèmes saturniens – ou plus simplement, des « Poëmes » saturniens (voir ici l'article de Dominique Combe).

Parfois en attribuant à Verlaine une véritable incapacité de s'arracher aux bras visqueux du Pastiche. Parfois, en lui imputant un « opportunisme » littéraire prenant la forme de flagorneries destinées à amadouer Leconte de Lisle. Mais si Verlaine était avide de méthodes de provocation permettant de le mettre en vedette (s'attaquant au féroce Barbey d'Aurevilly, défendant le sulfureux Baudelaire…), il se fondait sur des convictions fermes. Ce n'est pas à Leconte de Lisle que Verlaine a consacré un article, mais bien à Baudelaire : au poète de l'Imagination moderne et non pas à celui qu'il considérait sans doute comme l'un des poètes par excellence du passé. Comme le dira Rimbaud dans sa lettre dite du Voyant, le 15 mai 1871, « Les seconds romantiques sont très *voyants* : Th. Gautier, Lec. de Lisle, Th. de Banville. Mais inspecter l'invisible et entendre l'inouï étant autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, *un vrai Dieu.* » Baudelaire avait déjà pourfendu cette « École païenne » en 1852. Mais il suffit de se pencher sur les dédicaces dans les *Poëmes saturniens* pour comprendre que si l'ambition avait été à ce point la motivation principale de Verlaine, il se serait comporté autrement. Même à l'époque, qui connaissait Boutier et Winter ? Coppée lui-même était un illustre inconnu au même titre que Verlaine. On veut souvent voir dans la dédicace à Mendès des « Paysages tristes » un hommage insincère au fondateur du *Parnasse contemporain* mais on perd ainsi de vue la manière dont son propre « Rossignol » répond à celui publié par Mendès dans *Philoméla* ; en présupposant que Verlaine ne pouvait *vraiment* aimer ce dernier recueil, on préjuge des goûts du poète…

Tout en s'opposant dans une lettre à sa mère à l'idée de « prostituer les choses de famille », l'auteur des *Fleurs du Mal* avait reconnu l'existence dans son recueil de « pièces […] allusionnelles à des détails intimes de [leur] ancienne vie[3] ». Verlaine allait adopter la même approche dans ses tout premiers recueils. Or la critique baudelairienne a dépensé beaucoup d'énergie dans la recherche de cycles concernant Jeanne Duval, Madame Sabatier, Marie Daubrun ou de plus épisodiques passantes et prostituées et l'œuvre du poète saturnien a suscité, de même, une prolifération d'hypothèses biographiques. Pour lui aussi jouera ce principe paradoxal exposé par Philippe Lejeune :

> « On voit […] l'importance du contrat, à ce qu'il détermine en fait l'attitude du lecteur : si l'identité [entre personnage et auteur] n'est pas affirmée (cas de la fiction), le lecteur cherchera à établir des ressemblances, malgré l'auteur ; si elle est affirmée (cas de l'autobiographie), il aura tendance à vouloir chercher les différences (erreurs, déformations, etc.). En face d'un récit d'aspect autobiogra-

3. Lettre à sa mère du 11 janvier 1858, *Correspondance*, éd. Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, p. 445.

> phique, le lecteur à souvent tendance à se prendre pour un limier, c'est-à-dire à chercher les ruptures du contrat (quel que soit le contrat)[4]. »

Tandis que Lepelletier proposait l'image d'un Verlaine saturnien qui ne parlait jamais de sa propre vie, Jacques-Henry Bornecque, partant de l'absence de contrat autobiographique, s'est justement proposé comme limier s'évertuant à traquer les indices laissés, spectralement, par le grand amour de Verlaine qu'aurait été Élisa Dujardin. Il n'est pas certain qu'il ait eu tort en alléguant un amour sans espoir pour cette cousine du poète[5], mais on a fini par voir dans les marécages des « Paysages tristes », ceux de Lécluse, où habitait Élisa, au point de ne plus y savoir lire un habitat allégorique de l'enlisement, les moiteurs du front du sujet lyrique de « Mon rêve familier » finissant par prouver que Verlaine avait toujours ces « mauvaises habitudes » que Gide allait révéler dans *Si le grain ne meurt* et dont le poète avait fait l'aveu dans ses *Confessions*, ce qu'expliqueraient ses inhibitions et complexes (surtout, sa certitude d'être très laid) et son autre « vice », l'homosexualité, d'où un véritable roman saturnien où la posture critique n'est pas d'une absolue impassibilité :

> « Se refusa-t-elle, en femme aimante, mais réfléchie, à l'appel trop pressant de ces humbles abîmes qui, contrairement à ce qu'ont cru longtemps des critiques étroits, sont aussi authentiques et possessifs, dans leur frissonnant mystère (j'ai passé des soirs à y rêver, et j'en atteste les photographies jadis guidées par leur contemplation) que leur victorieuse et frissonnante visiteuse ? Fut-elle soudain lasse de vivre au-dessus d'elle-même ? Son cousin, par son exaltation même, lui inspira-t-il la peur des voyages sans retour et sans compensations futures ? Qui sait[6]… »

On a pu, de même, sur la base d'une petite allusion d'une lettre, affirmer qu'« Initium » se réfère à une certaine M^lle^ Hiolle rencontrée par Verlaine lors d'un bal… L'essentiel, c'est de se rappeler qu'à cette époque, le poète travaille surtout à partir de ses désirs, de ses rêves, de ses inquiétudes, moins à partir de l'expérience, par exemple, de la vie (pour la mort, le décès de son père avait cependant donné des matériaux psychiques d'un ordre différent). Mais justement, pour un jeune poète lyrique, ces phénomènes ne sont pas forcément moins *réels* que ce qui a été physiquement vécu (si Verlaine n'a peut-être pas connu encore l'amour sentimental partagé, cela ne l'empêchera pas d'évoquer d'une manière sublime le sentiment de déception de celui qui a entendu le

4. *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p. 26.
5. Voir ici l'article de Jean-Pierre Bobillot et notre analyse d'« Après trois ans », qui pourrait être en partie fondée sur l'idée *du jardin*… référentiel (*Marges du premier Verlaine*, Champion, 2003, p. 115-134).
6. Paul Verlaine, *Poèmes saturniens, Fêtes galantes*, Pocket, 1980, p. 26-27.

mot *oui* de trop de jolies bouches ; ceux qui lui imputent une psychologie… de puceau se trompent probablement ; son allusion épistolaire à ses « voyag[es] phallique[s] à Arras » (*CG* 1, 168[7]) supposent sans doute en 1869 une petite vie bordélique bien routinière).

Verlaine n'avait rien d'impassible et les métapoèmes où l'on a voulu trouver cette impassibilité sont d'une magistrale perversité. Les chiasmes ronflants et cuistreries hyperboliquement appuyées du « Prologue » ont été souvent mis à l'actif d'un blanc-bec poétique ayant des propensions de caméléon ; on a pu prendre au pied de la lettre l'interrogation rhétorique de l'« Épilogue » : « Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo ? », sans voir qu'il s'agissait d'une formulation d'un humour presque potachique. On a pu prendre « Çavitrî », avec son injonction « faisons-nous impassibles », pour un slogan parnassien en trois quatrains, comme si l'héroïne était restée trois jours et trois nuits sans bouger, en célébration de l'Art pour l'Art alors que son impassibilité physiologique sert à « sauver son époux », d'où la condition énoncée dans la foulée de l'injonction précitée : « Mais, comme elle, dans l'âme ayons un haut dessein. » Ce n'est pas l'Impassibilité qu'affiche ce poème, mais la Passion de Çavitrî. Ce qui permet de comprendre la véritable morale du poème : la Passion ne doit plus être exprimée crûment, mais de manière indirecte et implicite ; se défaire de cette Passion, des motivations affectives, ne pourrait que vider la poésie de son sens.

Tout, ainsi, est dans la stratégie poétique. On a beaucoup parié sur la *naïveté* de Verlaine, mais, dans une incidente de son essai consacré à Baudelaire, il démontera le mécanisme de cette naïveté feinte et de la spontanéité savamment et longuement préparée : « (Recette : la poésie ne consisterait-elle point par hasard à ne jamais être dupe et à parfois le paraître ?) » « Quel naïf que ce malin ! » dira Verlaine de Poe en 1873 (*CG* 1, 314), comme il écrira, au sujet de Rimbaud qu'il « vira de bord et travailla (lui !) dans le naïf, le très et l'exprès trop simple, n'usant plus que d'assonances, de mots vagues, de phrases enfantines ou populaires. Il accomplit ainsi des prodiges de ténuité, de flou vrai, de charmant presque inappréciable à force d'être grêle et fluet » (*Pr,* 656). Le naïf se fait « exprès », par un travail, où exprimer l'enfantin est la preuve d'une grande maturité et où le flou est l'aboutissement d'une conception très précise. Quel malin que ce naïf[8]…

7. Dans cette introduction, nous utilisons deux abréviations : *CG* 1 (Paul Verlaine, *Correspondance générale*, éd. Michael Pakenham, Fayard, t. 1, 2003) ; *Pr* (Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972).

8. Voir en particulier James Lawler, « Verlaine's "naïveté" », *Essays in French Literature*, novembre 1965, p. 66-102 et Solenn Dupas, « La figure poétique de "Pauvre Lélian" ou les malices de Paul Verlaine », Yann Frémy (éd.), *Forces de V.*, *Revue des sciences humaines*, 285, p. 189-205.

La méthode saturnienne, ressemblant en cela aussi à la méthode baudelairienne, consiste à récuser le contrat autobiographique de type lamartinien par une sorte de démultiplication de l'instance lyrique : qui peut dire que le locuteur de « Jésuitisme » est le même que celui de « Mon rêve familier » ? D'où une dépersonnalisation relative qui n'est en rien un déni du subjectif. Tandis que les *Fêtes galantes* travaillent l'artificiel, l'artificialisme, interdisant plus encore au lecteur, comme *Les Amies*, de faire le portrait psychologique d'un sujet lyrique tel que celui qui, par exemple, se trouve au cœur des *Contemplations* (celui-ci étant lui-même irréductible, bien entendu, au poète empirique), les *Romances sans paroles*, contemporaines des poèmes de Rimbaud évoqués par Verlaine, réintroduisent, par un balisage des marges des poèmes (des dates et localisations au bas de bon nombre des poèmes, les implications chronologiques de lieux évoqués dans les titres…), l'idée d'une poésie puisant dans des sources autobiographiques où la séparation avec Mathilde aurait un peu le statut traumatique de la mort d'Elvire ou de Léopoldine. On sait que « Birds in the Night » a failli s'intituler « La Mauvaise Chanson[9] » : le recueil apparaît comme le pendant déceptif des espoirs de *La Bonne Chanson*, ce rapport étant assuré, dans la version du manuscrit, par une épigraphe tirée d'un poème du recueil de 1870, ce qui aurait confirmé pour ceux qui avaient lu la plaquette antérieure la co-référentialité du personnage féminin auquel le poète s'adressait.

Est-ce pour autant que Verlaine a renié, dans les « Paysages tristes », les *Fêtes galantes* et les *Romances sans paroles*, son appartenance au Parnasse ? Pour les *Fêtes galantes*, il reprend pourtant un thème utilisé non seulement par Hugo (« La Fête chez Thérèse »), mais aussi par Gautier (« Variations sur le Carnaval de Venise ») et surtout par Banville ; il n'est pas anodin que Verlaine ait écrit de Banville que « son visage […] rappelait celui du *Gille* de Watteau » (*Pr*, 282) et fait un dessin qui développe précisément cette analogie[10]. Ce furent donc, dans l'esprit de Verlaine, des textes entièrement compatibles avec le Parnasse. Il suffit de lire ses lettres et ses témoignages pour comprendre que, malgré son exclusion du troisième volume, en 1876, cette censure qu'il compare aux jugements que le Comité dit des Grâces avait rendus au sujet des Communards, n'avait pas réduit son sentiment de faire partie du mouvement pour toute la période allant de la création de la revue jusqu'à son éviction. Il expliquera l'échec du Parnasse par les divisions suscitées par la guerre de 1870 et (surtout) la Commune. Le *Parnasse contemporain* si vivant dans les

9. Il ne s'agissait pas du titre primitivement envisagé pour le recueil entier comme on a pu le dire parfois.
10. Dessin reproduit dans Christian Galantaris, *Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, catalogue raisonné d'une collection, supplément*, Paris/Genève, 2003, p. 26.

deux premiers volumes n'était que l'ombre de lui-même dans le troisième : Baudelaire, présent dans le premier, était mort peu après ; Gautier était mort après le deuxième ; Verlaine, Mallarmé et Cros avaient été refusés par le jury du troisième (Banville, Coppée, France). Le grand nom du Parnasse n'était autre désormais que… François Coppée. Même Leconte de Lisle avait failli ne pas se trouver dans le troisième Parnasse.

Si l'on veut bien se rappeler que l'École Baudelaire – Mallarmé et Verlaine, Villiers et Cros, mais aussi Mendès et Glatigny et bien d'autres – a fait partie du Parnasse, on est en mesure de donner à l'adjectif *parnassien* un sens un peu différent.

Ceux qui croient que les Parnassiens faisaient partie d'un mouvement rétrograde, que leur attention à la forme poétique résultait d'un néoclassicisme renfrogné, vont à l'encontre de toutes les informations dont on dispose, les recherches de ces vingt-cinq dernières années prouvant que non seulement Mallarmé et Verlaine, mais aussi Villiers de l'Isle-Adam, Leconte de Lisle et même Coppée, ont continué la réforme de l'alexandrin (et des deux types principaux de décasyllabes), s'avançant plus loin encore que Hugo, mais dans la même direction et sans solution de continuité [11].

Ceux qui pensent que le Parnasse était apolitique minimisent la présence de poètes hugoliens comme Vacquerie et sous-estiment la présence de la politique dans l'œuvre poétique du premier Verlaine qui était l'un des Parnassiens les plus radicaux : alors que la plupart se drapaient dans un républicanisme tiède, montrant juste assez d'opposition à l'Empire pour se donner bonne conscience, Verlaine était, dès 1866, opposé non seulement à l'Empire, mais à la République bourgeoise, ce qui aide à expliquer la relative continuité de ses prises de position après sa conversion [12]. Pendant la période 1866-1873, la censure a empêché les écrivains de s'exprimer librement, celle de l'Empire, mais aussi, après février 1871, celle, plus dure encore, d'une République dirigée par les monarchistes. À moins de s'exiler, comme Hugo l'avait fait, ou de se faire emprisonner pendant de longues années, les critiques de ces régimes devaient recourir à des formes de contrebande littéraire. Du coup, le risque était grand de se livrer à une opposition… invisible ou du moins facilement neutralisée et récupérée. Il est difficile de savoir combien d'amis de Verlaine étaient conscients du sens de certains de ses poèmes, comme « César Borgia » ou « Grotesques », mais on peut penser que pour « La Mort

11. Mentionnons surtout les travaux de Benoît de Cornulier, qui ont donné une impulsion révolutionnaire à la métrique française et notamment à l'étude de l'œuvre de Verlaine, mais aussi, parmi d'autres, ceux de Jean-Pierre Bobillot, Jean-Michel Gouvard, Dominique Billy, Jean-Louis Aroui, Alain Chevrier, Bertrand Degott…
12. Voir Arnaud Bernadet, *L'Exil et l'Utopie. Politiques de Verlaine*, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2007.

de Philippe II », la première série de *La Légende des siècles* avait fourni un véritable mode d'emploi de la représentation de tyrannies historiquement et géographiquement éloignées. Il n'empêche que lorsqu'on affirme, sans crainte de se tromper, l'apolitisme du premier Verlaine, on reconduit une « évidence » qui n'en est pas une mais qui a semblé écarter à l'avance l'intérêt de toute recherche dans ce domaine. Pour les *Fêtes galantes*, avant l'introduction récente d'Olivier Bivort, on a peu imaginé que le recueil pouvait commenter d'une quelconque façon la haute société du Second Empire. Et c'est avec les recherches d'Arnaud Bernadet et Christian Hervé que l'on a enfin commencé à cerner la dimension sociale et politique des *Romances sans paroles*[13].

Lire Verlaine reviendrait, suppose-t-on souvent, à accepter un contrat lyrique des plus commodes : on se mettrait à l'écoute – flottante, empathique – d'un discours supra-verbal ou infra-verbal, qui déploie une musique et déplie des images ; une langue paradoxalement « sans paroles » qui aurait comme qualité une discrétion tendant à l'évanescence, à une irruption d'états d'esprit, d'épiphanies et de mélancolies, qui éludent l'*intellectuel*, le *rhétorique* et *a fortiori* le *théorique*. Protocole de lecture favorable à la tâche de l'enseignant ? Ce dernier serait dispensé de tout travail sur le lexique de Verlaine alors que parfois le recours à un dictionnaire usuel et un vrai effort d'élucidation contextuelle éviterait bien des méprises[14] ; le poète se tromperait un peu partout dans son choix de mots. Sa versification, prétend-on parfois, coulerait de source dans les bons poèmes alors qu'à d'autres moments, le manque d'inspiration tarirait le flux de paroles rythmées, de sorte que le poète use sans vergogne de chevilles déplorables. Avec quelques idées reçues touchant les caractéristiques immanentes des vers impairs, à l'aide d'une analogie galvaudée, forcée et anachronique entre Verlaine et les impressionnistes, on se permet d'escamoter les vraies poétiques de Verlaine, où l'alexandrin dissonant a au moins autant d'originalité que les heptasyllabes. Quant à l'organisation de chaque recueil, puisqu'on est sûr qu'il n'y en a pas, pourquoi se donner

13. *Ibid.* et le site internet de C. Hervé : *http://perso.orange.fr/romances-sans-paroles/*
14. Relevons quelques définitions prélevées dans une récente édition, livret pédagogique à l'appui : le *Ko-Hinnor* serait une « mine fabuleuse » (« Résignation ») et le *Styx*, une « fontaine mortelle » (« Sérénade ») ; *tourbe* signifierait « charbon fait de vase et de débris végétaux » dans « Nuit du Walpurgis classique » : à croire que les « spectres agités en tourbe cadencée » se trouvent en pleine décomposition ; *devers* signifierait « renversées » dans « toutes devers/Le printemps » (« Vœu ») ; dans « Et se pendant après mon sort », *se pendant* signifierait « cependant » ; *dolente* signifierait « paisible » (« L'Angoisse ») ; le titre « Sub urbe » signifierait « sous la terre » ; *gouge* serait… un « outil tranchant » (« Sérénade ») ; les *Sodomes* sont des « villes débauchées » (ce qui n'est pas faux, mais un peu euphémique pour le sens de ce toponyme dans « Marco »…) ; *niellées* signifierait « gâtées, tachées » dans « Épilogue » (Verlaine, *Poèmes saturniens*, éd. Alexandre Gefen, Petits Classiques Larousse, 2004).

la peine d'en faire l'analyse ? Depuis le début des années 1980 pour la métrique et depuis les années 1990 pour l'édition et les approches historiques et esthétiques, on a commencé à s'attaquer aux clichés qui faisaient obstacle à la recherche. Le présent volume, réuni dans le cadre de l'Agrégation, ne représente pas une réponse unique (ou des réponses convergentes) aux différents problèmes posés par l'œuvre, mais ouvre tantôt des investigations dans des secteurs jusqu'ici laissés en friche, tantôt un débat où la polyphonie même de volume – ses contradictions – pourra conduire à clarifier les différentes positions critiques en jeu, notamment en ce qui concerne la relation entre la poésie, la peinture et la musique, où les analogies avancées par Verlaine n'avaient pas toujours été abordées de la meilleure manière par une critique qui, dans son propre discours, se fondait sur des analogies dont on percevait trop peu l'arbitraire[15].

Il reste sans doute beaucoup encore à faire dans le domaine de l'édition, mais grâce à Olivier Bivort, on dispose désormais d'éditions excellentes en Livre de poche pour la partie de l'œuvre s'étendant des *Amies* jusqu'à *Sagesse* (et prochainement *Jadis et Naguère*)[16]. Mais même pour les zones les plus sérieusement étudiées de l'œuvre, on pourra, au fil des mises en vente, ajouter des documents importants. Voici, pour finir, avec l'orthographe de Verlaine, une version d'un « douzain » de « Birds in the Night » dont nous n'avions pu tenir compte lors de la publication de notre édition de *Romances sans paroles* (publiée avec la collaboration de Jean Bonna et de Jean-Jacques[17]), ni Michael Pakenham dans sa *Correspondance générale* de Verlaine, le manuscrit apparaissant dans un catalogue de vente ultérieur[18] :

15. Voir notamment les déconstructions proposées par Bruce Pratt, « Verlaine et l'impressionnisme », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1990, p. 899-923 ; Bernard Vouilloux, « L'"impressionnisme littéraire" une révision », *Poétique*, n° 121, février 2000, p. 61-92 ; Arnaud Bernadet, « *En sourdine, à ma manière* ». *Pour une poétique de la voix chez Paul Verlaine. Étude de* Poèmes saturniens*,* Fêtes galantes*,* La Bonne Chanson*,* Romances sans paroles *et* Sagesse *(1866-1889)*, thèse dirigée par Gérard Dessons, université Paris VIII, 2003 ; et Nicolas Wanlin, *Du pittoresque au pictural. Valeurs et usages des arts dans la poésie française de 1830 à 1872. Aloysius Bertrand,* Gaspard de la Nuit*, Théophile Gautier,* Œuvres poétiques complètes*, Paul Verlaine,* Poèmes saturniens *et* Fêtes galantes, thèse dirigée par Georges Molinié, université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 2006.
16. Paul Verlaine, 1° *Fêtes galantes, précédé de Les Amies et suivi de La Bonne Chanson*, 2° *Romances sans paroles, Cellulairement*, 3° *Sagesse*, Le Livre de poche classique, 2000, 2002, 2006 respectivement. On consultera également le *Verlaine* publié par Olivier Bivort aux Presses de l'université de Paris-Sorbonne, en 1997, dans la collection « Mémoire de la critique ».
17. Honoré Champion, 2003. Nous publierons prochainement des éditions critiques des *Poëmes saturniens* et des *Fêtes galantes* chez le même éditeur, avec des documents inédits.
18. Catalogue de la vente Drouot du 31 mai 2005, D. Courvoisier exp.

Romances sans paroles.

À Celle qui est restée en France

« Elle est si jeune ! »
Choderlos de Laclos (les liaisons dangereuses)

Vous n'avez pas eu toute patience :
Celà se comprend, par malheur, de reste :
Vous êtes si jeune ! et l'insouciance
C'est le lot amer de l'Âge céleste !

Vous n'avez pas eu toute la douceur !
Celà, par malheur ! d'ailleurs se comprend :
Vous êtes si jeune, ô ma froide soeur,
Que votre cœur doit être indifférent.

Aussi, me voici plein de pardons chastes,
Non, certes, joyeux, mais très-calme en somme,
Bien que je déplore en ces mois néfastes,
D'être, grâce à vous, un lamentable homme.

Bruxelles, le 5 7bre 72. P. Verlaine.
(à suivre)